

Naracija u službi zamagljivanja: *Zgoda policijskog prefekta Ladislava Fuksa*

UVOD

U vrijeme kada je objavio roman *Zgoda policijskog prefekta* (*Príběh kriminálního rady*, 1971), prozaik Ladislav Fuks (1923–1994) gotovo da je već uživao status književne zvijezde. Knjižno je debitirao razmjerno nedugo prije toga, romanom *Gospodin Theodor Mundstock* (*Pan Theodor Mundstock*) 1963. godine, kojim je osvojio kako onodobnu kritiku, tako i čitatelje. Uslijedili su prozni naslovi kojima je Fuks zaslužio neupitno mjesto ne samo u češkim “zlatnim šezdesetima”, već i u češkoj književnosti 20. stoljeća uopće: prozne zbirke *Moja crnokosa braća* (*Mí černovlasí bratři*, 1964) i *Smrt zamorca* (*Smrt morčete*, 1969), romani *Varijacija za tamnu strunu* (*Variace pro temnou strunu*, 1966) i *Miševi Natalije Mooshaber* (*Myši Natalie Mooshabrové*, 1970) te naročito svjetski poznati roman *Spaljivač leševa* (*Spalovač mrtvol*, 1967), koji je redatelj Juraj Herz pretočio u podjednako cijenjenu filmsku verziju (1968). Fuks je prepoznat kao autor jedinstvene i osebujne poetike koju karakterizira evociranje tjeskobne, pa i grozomorne atmosfere. Njegove ključne teme su strah, teror i osjećaj nadolazeće katastrofe kao posljedica sraza bespomoćnog pojedinca i često totalitarnog svijeta u kojem on živi, što je naročito došlo do izražaja u cijenjenoj autorovoj prozi iz šezdesetih sa židovskom tematikom. “Fuksove proze”, primjećuje Erik Gilk (2013: 12), “doživljavane su kao vapijuće svjedočanstvo o ugroženom čovječanstvu, o krizi ljudskosti, a istovremeno je u njima prisutno nepobitno uvjerenje o snazi i sposobnosti čovjeka da se odupre zlu, čak i u ona najokrutnija vremena.”

Iako je u šezdesetima slovio kao jedan od autora koji su češkoj prozi udahnuli novi pečat i iako su njegova djela nailazila mahom na vrlo pozitivne odjeka, roman *Zgoda policijskog prefekta* prošao je gotovo neopaženo od strane onodobne kritike¹. Bilo bi pogrešno tumačiti to kvalitativnom degradacijom. Razloge za skromni prijem kod kritike prije valja tražiti u onodobnoj (kulturno)političkoj situaciji. Roman je,

naime, objavljen u vrijeme kada je formiranje političkog, društvenog i kulturnog sistema tzv. normalizacije bilo u punom zamahu i kada su književni kritičari bili na velikom oprezu po pitanju Fuksa i njegovih djela, ne znajući još smiju li o njemu pisati pozitivno (*ibid.* 117) – stoga radije o njemu uopće nisu pisali, ne želeći se izlagati potencijalnoj opasnosti. U godinama koje će uslijediti Fuks će postati oficijelno objavljivani autor, jedan od rijetkih među akterima čeških književnih “zlatnih šezdesetih”, dobrim dijelom po cijenu prilagođavanja zahtjevima onodobne kulturne politike, a u konačnici i po cijenu srozavanja kvalitete svojih djela. S obzirom da je *Zgoda policijskog prefekta* osobitom atmosferom i osobitim poimanjem svijeta radikalno odudarala od socijalističkog realizma kao obvezujuće i preskriptivne poetike umjetničkog stvaranja u sedamdesetim i osamdesetim godinama, vjerojatno se upravo autorovom formalnom pripadnošću oficijelnoj književnosti može objasniti činjenica da je roman u naredna dva desetljeća objavljen u dva ponovljena izdanja (1975. i 1982) i da su reizdanja doživjele i druge autorove uspješnice iz šezdesetih godina (usp. *ibid.* 249–254).

Ako uzmemo u obzir da je *Zgoda policijskog prefekta* objavljena na samom pragu sedamdesetih, ovaj roman pripada oficijelnoj književnosti normalizacije: nastao je za njezina trajanja i Fuksu je pošlo za rukom službeno ga objaviti. No osim te činjenice, s normalizacijskom književnošću, u kojoj se nakon liberalnih šezdesetih ponovo želio obnoviti monopol socijalističkog realizma, *Zgoda policijskog prefekta* nema ništa zajedničko. Fuks je u njoj ostao podjednako osebujan, podjednako tjeskoban i podjednako samosvojan kao i u djelima šezdesetih, iako su u njoj vidljive i stanovite promjene u odnosu na ranije stvaralaštvo. Ipak, te se promjene nikako ne mogu tumačiti onodobnom društveno-političkom situacijom ili autorovom ideološkom servilnošću. One su inicirane romanom *Miševi Natalije Mooshaber* 1970. godine, a podrazumijevale su prostorno-vremensku dekonkretizaciju radnje (Gilk 2013: 94 i 115; Janoušek 2008: 481; Merhaut 1989: 400; Vlašínová 1989: 312), još izraženije poigravanje s čitateljem i njegovim očekivanjima (Gilk 2013: 116) te prije svega zaokupljenost zagonetnošću koju Fuks razrađuje na različite načine. Potonje je kulminiralo upravo u *Zgodi policijskog*

¹ Izuzetak je, primjerice, tekst Zdene Černe neutralnog naslova *Zgoda policijskog prefekta* i u suštini tek informativnoga karaktera (usp. Černá 1971: 6).

prefekta u kojoj Fuks poseže za prepoznatljivim žanrovskim dominantama kriminalističkog romana, pri čemu je – kao i u ranijoj autorovoj prozi – snažno izražena psihološka komponenta. Upravo je ova hibridnost, odnosno spoj žanrovskih rekvizita krimića s jedne te psihološke proze s druge strane, razlog zašto je roman teško žanrovski pozicionirati. U leksikografskom priručniku *Češki književnici 20. stoljeća (Čeští spisovatelé 20. století)* iz 1985. godine ističe se (Blahynka 1985: 144–145) da *Zgoda policijskog prefekta* ima karakteristike psihološkoga krimića. U Janouškovoj *Povijesti češke književnosti 1945–1989* stoji (2008: 481) da se “[u] prozi *Zgoda policijskog prefekta* (1971) [Fuks] oslonio na žanr krimića (čija je pak pravila prilikom izgradnje sižeá dosljedno kršio), napisavši psihološku, pa čak i psihoanalitičku prozu o traumatičnom odnosu oca i sina (...)”. Podcrtavajući upravo temu zločina i kazne u romanu, koja izvire iz konfliktnog odnosa oca i sina, Lederbuchová pak ističe (1998: 505) da *Zgoda policijskog prefekta*, zajedno s romanima *Slika Martina Blaskowitza (Obraz Martina Blaskowitze, 1980)* i *Spaljivač leševa*, svojom filozofskom dubinom više evocira roman *Hordubal* (1933) Karela Čapeka i neke Čapekove kriminalističke slučajeve, nego kriminalistički žanr. U *Hordubalu*, naime, Čapek također poseže za prepoznatljivim sastavnicama kriminalističkog žanra, no ne stvara krimić, već su mu u prvom planu noetičke preokupacije. Kovalčik, s druge strane, drži (2006: 159) da *Zgoda policijskog prefekta* tek izvana preuzima shemu kriminalističkog romana, ali je dominantan psihološki aspekt, onaj koji je “usmjeren na detaljnu analizu originalno shvaćene priče oca i sina”. Na sličnom je tragu i Gilk koji smatra (2013: 117) da roman predstavlja “intimiziranu priču o glavnom liku i njegovu odnosu s ocem”, dodajući pritom da se Fuks okoristio kriminalističkim romanom, “čija žanrovska pravila (...) namjerno prekoračuje”. Kao objašnjenje navodi činjenicu da seriju ubojstava u romanu na savjesti imaju tri različita počinitelja te da je jedan ubojica otkriven, ali ostaje nekažnjen, dok je sam istražitelj jedan od ubojica (*ibid.*). Naposljetku recimo i to da, usprkos tome što je Fuksovo posezanje za odrednicama krimića prilično upadljivo, roman *Zgoda policijskog prefekta* nije uvršten u recentnu (i jedinu) povijest češkoga krimića Michala Jareša i Pavela Mandysa (*Povijest češkoga krimića – Dějiny české detektivky*, 2019), ne računajući njegovo navođenje prilikom objašnjavanja metodoloških načela kojima su se autori vodili prilikom selekcije korpusa. U predgovoru knjige Jareš i Mandys tako navode (2019: 18–19) da “neke knjige, koje su upadljivo koristile narativne mehanizme i druge tipične sastavnice krimića (...) uopće ne uvrštavamo u naš pregled”, izdvajajući kao jedan od takvih primjera upravo Fuksovu *Zgodu policijskog prefekta*. Nipošto nam nije cilj polemizirati s ovom odlukom, već skrenuti pažnju na žanrovsku hibridnost Fuksova romana, kao i na poteškoće oko njegovog žanrovskog određenja.

Žanrovsku hibridnost romana, odnosno pokušaj sjedinjenja psihološke proze i kriminalističkog romana, pri čemu se potonji erodira, a u prvi plan nerijetko dospijeva poigravanje s čitateljem i njegovim očekivanjima, možda bi prije valjalo sagledati kao jedan od posljednjih odjeka “renesanse” češkoga krimića prethodne dekade (o tome više u Ivačić 2020). Češku kriminalističku prozu s kraja pedesetih pa sve do kraja šezdesetih između ostaloga karakterizira i tendencija približavanja tzv. visoke i tzv. niske književnosti, i to na način da su se pojedini književnici čija su se djela ubrajala u tzv. visoku književnost otvarali kriminalističkom žanru – a upravo to učinio je i Fuks u *Zgodi policijskog prefekta*. Usto, upravo u jeku “renesanse” češkoga krimića nastao je korpus mahom vrlo cijenjenih i među kritičarima dobro prihvaćenih djela čiji su autori (Karel Michal, Pavel Nauman, Hana Prošková, Edvard Valenta i dr.) ekvilibrirali između psihološkog i kriminalističkog romana, kao što je nastao i izvjestan broj ostvarenja čiji su se autori poigrali s pravilima žanra, pa čak ih i kršili (npr. Karel Michal, Josef Škvorecký). Obje te tendencije vidljive su i u *Zgodi policijskog prefekta*. Zbog svega navedenog, *Zgodu policijskog prefekta* možda bi prije valjalo razmotriti kroz prizmu šezdesetih. Pristupimo li romanu na taj način, on se više neće doimati (samo) kao književni eksces socrealističkih sedamdesetih, već (i) kao dio određene tendencije prethodne dekade.

Kao što smo maloprije naveli, u književnokritičkoj i književnoznanstvenoj literaturi u pravilu se tek konstatira Fuksovo posezanje za odrednicama kriminalističkog žanra, kao i njihovo narušavanje – ali se ne otkriva na koji način Fuks postupa s njima i kako ih narušava, odnosno u čemu se ogleda Fuksovo erodiranje žanra koji počiva na strogom poštivanju određenih pravila, pa i određene kompozicije. *Zgoda policijskog prefekta* pritom sadrži – da se poslužimo terminologijom Stanka Lasića (1973: 65) – svih pet kompozicionih blokova koje mora sadržavati svaki kriminalistički roman, doduše ne uvijek u potpunom obliku: pripremu zločina, istragu, otkriće, potjeru i kaznu. Usto, u njoj je prisutan lik istražitelja, a susrećemo se i s enigmom (enigmama) kao nužnošću krimića. Zašto se onda *Zgoda policijskog prefekta* ne može smatrati kriminalističkim romanom?

U ovom radu polazimo od teze da je uzrok tome postupak zamagljivanja značenja (nasuprot otkrivanju značenja), koji rezultira dodatnom zagonetnošću i održavanjem napetosti, a u krajnjoj liniji i igrom s čitateljem. Za tim postupkom u romanu se poseže toliko često, toliko temeljito i toliko dosljedno da se može govoriti o *strategiji*. Ona se ostvaruje dvama osnovnim načinima koji su nerijetko međusobno povezani, a ogledaju se na dvjema razinama: na razini pripovijedanja i na tematskoj razini. Na tematskoj razini, koje ćemo se dotaknuti tek usputno na kraju rada, zamagljivanje se ostvaruje dekonkretizacijom prikazanog svijeta te minucioznim poigravanjem s pojedinim motivima, između ostaloga i osobnim ime-

nima. Na razini pripovijedanja, koja se dakako u konačnici reflektira i na tematskoj razini, a na koju ćemo u ovom radu usmjeriti gotovo svu pažnju, to je ostvareno promišljenom kombinacijom unutarnje i nulte fokalizacije, pri čemu se tekst u pravilu ne fokalizira na onoga tko provodi istragu, pa samim time nema ni linearno-povratne naracije kao osnovnog principa kompozicije kriminalističkog romana (*ibid.* 54). Oba tipa fokalizacije – i unutarnju i nultu – karakteriziraju učestale paralipse kao jedan oblik alteracije fokalizacije (Genette 1992: 103, prema Grdešić 2015: 134), koji podrazumijeva namjerno izostavljanje informacije koja bi trebala biti poznata s obzirom na dani tip fokalizacije. Do toga nerijetko dolazi baš u trenucima kada bi čitatelj trebao doznati ključne informacije. Na stranicama koje slijede pokušat ćemo na konkretnim primjerima pokazati kako se u *Zgodi policijskog prefekta* pribjegavanjem određenom tipu fokalizacije, kao i posezanjem za paralipsom kao njegovoj anomaliji, postiže zamagljivanje značenja.

ZAMAGLJIVANJE FOKALIZACIJOM

U *Zgodi policijskog prefekta* dolazi do pet ubojstava koje počine tri različita lika, od kojih je jedan (Viki Heumann) planirao uhvatiti ubojicu prvih dvaju ubojstava i počinio treće ubojstvo, a drugi (Viktor Heumann) provodio službenu (policijsku) istragu istih, hvatao njihovog ubojicu, potajice provodio istragu o vlastitom sinu kojeg je kao službeni predstavnik vlasti hladnokrvno likvidirao te na posljertku ubio i počinitelja prvih dvaju ubojstava. Radnja počinje 20. prosinca, kada su dva zločina već počinjena i kada je glavni sumnjivac već poznat policiji. Zločine je, izvjesno je, počinio bjegunac iz briselskog zatvora Brikcius, koji je “osuđen u Belgiji za sudjelovanje u ubojstvu šesnaestogodišnje djevojke na deset godina strogog zatvora” (Fuks 2003: 188). Na samoj sredini romana, točnije u jedanaestom poglavlju i trećem danu radnje (22. prosinca), počinjeno je treće ubojstvo. Za razliku od prethodna dva ubojstva, čitatelj sada svjedoči njegovoj pripremi u – da se tako izrazimo – realnom vremenu, što znači da se pripovijedanje odvija istovremeno kada i samo ubojstvo. Ovo poglavlje lako je zamisliti kao početak kriminalističkog romana i u žanrovskom smislu ispri-povijedano je prilično konvencionalno, ali je sve samo ne konvencionalno s obzirom na djelo kao cjelinu. U romanu nailazimo i na četvrto ubojstvo, ono koje će Viktor Heumann počiniti nad vlastitim sinom u dva-desetom poglavlju. I naposljetku, peto ubojstvo opet je čin Viktora Heumanna: nakon što uhvati počinitelja prvih dvaju ubojstava (Brikciusa), Heumann ga – želeći sačuvati obiteljsku čast – otruje u ćeliji ne bi li mu prišio treće i četvrto ubojstvo, aranžirajući sve kao djelo jednog umobolnog čovjeka.

Vremenski raspored u romanu prilično je ne-uravnotežen, ponajviše uslijed sažimanja u posljednjoj trećini knjige: prvih sedam poglavlja zahvaćaju prvi dan radnje, osmo drugi dan radnje, deveto, deseto i jedanaesto treći dan radnje, dvanaesto četvrti dan radnje, trinaesto se ponovo vraća u treći dan, četrnaesto zahvaća peti dan radnje, nakon čega – s izuzetkom šesnaestog poglavlja koje opet zahvaća jedan dan (3. siječnja) – slijedi izrazitije sažimanje. Petnaesto poglavlje obuhvaća tako razdoblje od Božića do 2. siječnja, sedamnaesto poglavlje razdoblje od otprilike dva mjeseca (siječanj i veljača), u osamnaestom poglavlju već je sredina ožujka, dok u posljednja tri poglavlja (19–22) vrijeme radnje nije precizirano, ali je izvjesno da ona slijede neposredno nakon sredine ožujka i opet su nešto dužeg trajanja. Iako neujednačen u smislu vremenske kondenzacije u pojedinim poglavl-jima, roman karakterizira prilično precizna, simetrična kompozicija. Do centralnog događaja u djelu, kojem teže sva prethodna poglavlja (1–10) i u čijoj će se sjeni zbiti svi događaji u narednim poglavljima (12–22), dolazi u jedanaestom poglavlju kao kom-pozicijskom epicentru romana. Na promišljeno, pa i minuciozno razrađenu arhitektiku Fuksovih djela nerijetko se skretala pažnja (usp. npr. Fuks–Tušl 2007: 63; Gilk 2013: 13; Kovalčík 2006: 7), a *Zgoda poli-cijskog prefekta* može poslužiti kao ogledni primjer toga.

Istraga o prvim dvama ubojstvima čitatelju je prezentirana naknadnom naracijom i posredno, kroz dokumentaciju o slučaju, koju Viki kradomice čita u očevoj radnoj sobi i o čemu zatim razgovara s komornikom i prijateljem Barryjem, kroz novinske članke te manjim dijelom kroz razgovor policijskog prefekta sa suradnikom Wanjom, pukovnikom Seibtom ili gospođom Meyerbach. Čitatelja se, doduše, upoznaje s rezultatima istrage, no ne i s koracima koji su doveli do njih, odnosno do otkrića počinitelja. Osnovno načelo na kojem počiva uspješno rješavanje enigme u kriminalističkom romanu – zaključivanje dedukcijom na temelju prikupljenih dokaza i saznanja – ovdje dobrim dijelom izostaje, a umjesto toga čitatelju se podastiru tek gotovi rezultati. Budući da, kao što smo rekli, vrijeme teksta počinje kasnije od vremena priče, čitatelj o spoznajama do kojih se došlo u istrazi o prvim dvama ubojstvima, koja je tada već praktički okončana i predstoji još samo pronaći počinitelja koji je poznat, dolazi naknadno, otprilike tri i pol mjeseca nakon prvog i mjesec dana nakon drugog ubojstva. Dakako, u kriminalističkom romanu u pravilu se sve što čini enigmom rekonstruirati *post festum* (a vrlo često *post mortem*, kao što je i ovdje slučaj), ali neposredno i istovremeno s onime tko istražuje. Kada je riječ o prvim dvama ubojstvima, ta vremenska naknadnost je dvostruka (*post post festum*). Vremenska neposrednost pripovijedanja o istrazi nadomještena je onim što Genette naziva eksternim analepsama (Genette 1980: 49, prema Grdešić 2015: 35) kao jednim od

oblika anakronije. Drugim riječima, o istrazi se pripovijeda kao o nečemu što je počelo i završilo prije samog početka pripovjednog teksta, što je u žanrovskom smislu prilično nekonvencionalno.

Zgodi policijskog prefekta pripovijeda ekstradijegetički-heterodijegetički pripovjedač (Genette 1980, prema Grdešić 2015: 94–97). To znači da on s ekstradijegetičke razine pripovijeda priču smještenu na intradijegetičkoj razini, ne sudjeluje u priči kao lik i po svojoj prirodi je sveznajući. Izdvojit ćemo samo jedan od mnoštva primjera koji idu u prilog tvrdnji o neograničenosti njegova znanja. Posrijedi je scena iz osmog poglavlja romana, kada Viki nakon razgovora s komornikom koji ga odgovara od potrage za Brikciusom² odlazi u sobu u kojoj se nalazi vitrina s očevim oružjem:

Najvažnije je bilo – iz tog se oružja nije moglo pucati, jer u njemu nije bilo metaka. Nekoliko se metaka nalazilo samo u znamenitom pištolju, nekoliko za uspomenu, ali o njima nitko nije znao. Ni gospoda Heumann, ni Mart ni Viki. Skrivala ih je duguljasta drvena kutija, oblijepljena zelenim i žutim staniolom, izgledala je pomalo egzotično, slično pijaninu u baru Iran, ali u vitrini se nije mogla vidjeti. Bila je u donjem neostakljenom dijelu, među drugim različitim predmetima. (Fuks: 2003: 98; istaknuo M. I.)

Pripovjedač odaje informaciju koju će Viki tek otkriti, ali koju tada još ne može znati – da se u donjem dijelu vitrine nalazi kutija s mecima. Ovdje je sasvim jasno da je posrijedi nulta fokalizacija i da je na djelu sveznajući pripovjedač. Međutim, on svako malo ograničava vlastito znanje, odnosno predstavlja ga čitatelju kao ograničeno. U *Zgodi policijskog prefekta* te su se restrikcije (sve)znanja događale unutar nulte fokalizacije, ali su one često podrazumijevale i premještanje iz nulte fokalizacije (one koja je karakteristična za pripovjedni tekst sa sveznajućim pripovjedačem) u onu unutarnju (onu prilikom koje pripovjedač kaže samo ono što zna lik) (usp. Grdešić 2015: 130), kao i izmjenjivanje pojedinih unutarnjih

fokalizacija. Prijelazi kada se fokalizacija premješta s jednog lika na drugi, ili pak s pripovjedača na neki lik (i obrnuto), pritom su katkad vješto zamaskirani i teže uočljivi, a do njih dolazi čak i na suženom prostoru unutar svega nekoliko rečenica. Kao izvrstan primjer poslužit će nam scena iz sedmog poglavlja, u kojoj otprilike u ponoć prvog dana radnje, nakon Vikijeva povratka kući iz bara, Viktor Heumann ulazi u sinovu sobu i na niskom ormariću ugleda “crnogorično stabalce, **paketić i nekakvu vrećicu iz robne kuće**” (Fuks 2003: 78; istaknuo M. I.). Čitatelj tada već zna da su posrijedi Grétin božićni poklon i paketić s džepnom igricom koju je Viki ranije toga dana kupio u robnoj kući. Neimenovanje ovih predmeta proizlazi iz pripovjednog manevra kojim je Vikijevu unutarnju fokalizaciju, koja je bila prisutna do tada, odjednom zamijenila unutarnja fokalizacija Heumanna. No njegov odlazak iz Vikijeve sobe opisan je na način koji nas navodi na zaključak da je ponovo posrijedi Vikijeva unutarnja fokalizacija. Sada se, naime, otkriva o kojim se stvarima radi, što Heumann nikako nije mogao znati: “Onda se okrenuo i pošao prema vratima. Pogledao je još jednom na stvari na niskom ormariću, na **paketiću od Grete i na vrećicu s džepnom igricom**” (*ibid.* 81; istaknuo M. I.). Iako bi se mogao steći dojam da je posrijedi nulta fokalizacija, izgledno je da nije tako, što potvrđuju i posljednje rečenice ove scene, tj. poglavlja: “I policijski prefekt Heumann izašao je kroz vrata u hodnik, vrata je zatvorio, a onda su njegovi koraci utihnuli, kao što utihnu koraci suca kada je donosio presudu i odlazi nekamo prema umivaoniku.” Dio rečenice “izašao je kroz vrata u hodnik, vrata je zatvorio, a onda su njegovi koraci utihnuli” jasno sugerira da je u pitanju Vikijeva perspektiva i percepcija. Da je posrijedi unutarnja fokalizacija potvrđuje i prispodoba Heumanna s krvnikom, što je subjektivnost koje se sveznajući pripovjedač prilikom nulte fokalizacije beziznimno kloni. Uostalom, ova subjektivnost korelira s prispodobama Heumanna u sceni njegova ulaska u sobu, što je opet promatrano očima Vikija. To nedvosmisleno potvrđuju izbor riječi, emocionalna obojenost iskaza i način na koji se doživljava Heumann, što je svojstveno prije Vikiju nego li sveznajućem pripovjedaču:

Nadigao se na kauču, pogledao ispred sebe i **ugledao utvaru**.

Na pragu je stajao otac.

Stajao je na pragu nepomično i nijemo, **kao što se stoji na pragu osuđenikove ćelije**. Stajao je nepomično i uspravno, kako se stoji na pregledu hrušteva. Stajao je uspravno i hladno, **kako se stoji licem u lice prema izrodima**. Na njegovu tamnocrvenom licu i pritvorenim očima nije se pomaknuo ni jedan mišić i nije bljesnula ni jedna zraka svjetla. Pomaknuo se s praga za jedan korak i pogledao na sat na svojoj ruci, **kao što gleda krvnik kada odlazi po osuđenika**. Onda je naslijepo posegnuo iza sebe i zatvorio vrata. Viki se donekle sabrao. (*Ibid.* 77–78)

² Viki planira krenuti u potragu za Brikciusom s prijateljem Barryjem kad se ovaj vrati sa zimovanja, dakle poslije Nove godine, no u međuvremenu – ponajviše na poticaj komornika – odbacuje tu ideju. Hipotetska Vikijeva potraga na kraju se prometne u njegovu životnu ironiju: Hoffman, Vikijev školski prijatelj koji ga je najviše poticao da krene u potragu za Brikciusom, u nekoliko ga je navrata uvjeravao da ubojicu mora tražiti u zabačenim krčmama na gradskoj periferiji, u onima “među onim plotovima, šupama, niskim kućama, u onim bijednim siromašnim četvrtima koje se trebaju rušiti” (Fuks 2003: 10). Upravo u jednoj takvoj krčmi Heumann će naposljetku i uhvatiti Brikcusa (usp. *ibid.* 275). Na Vikijevu ideju da sam pronađe ubojicu osvrnuo se Kovalčik. On zaključuje (2006: 148) da je Vikijeva predodžba o istrazi dječji naivna jer se namjerava usredotočiti na krčme u periferiji, što je posljedica njegove nezrelosti i iskustava stečenih čitanjem žanrovske literature, suprotstavljajući kao glas razuma komornika koji ga je naposljetku odgovorio od toga. No Kovalčikov zaključak je diskutabilan: čak i ako su Vikijeve (zapravo Hoffmanove) predodžbe naivne, one se naposljetku u potpunosti potvrđuju.

Ovo je samo jedan u nizu primjera iz romana kada sveznajući pripovjedač reducira svoje znanje premještanjem fokusa na likove ili se koristi promjenjivom unutarnjom focalizacijom (Genette 1992: 98–99). Erik Gilk tako navodi (2013: 118) da “[k]ut gledanja na pripovijedani svijet isprva gotovo isključivo pruža glavni lik odraslog mladića Vikija Heumanna, ali u posljednjoj trećini perspektiva više nije ograničena na taj način.” U posljednjoj trećini knjige zaista se mijenja focalizacija, no za sada se zaustavimo nad Gilkovom tvrdnjom da je sve do tada tekst focaliziran gotovo u potpunosti na Vikija. Ova tvrdnja zapravo je pogrešna: sve do jedanaestog poglavlja izmjenjuju se dva tipa focalizacije, nulta i unutarnja, pri čemu nulta nije ništa manje zastupljena od one unutarnje. Kada je u pitanju unutarnja focalizacija, tekst se u tim poglavljima focalizira na više likova – najčešće je to Viki, ali isto tako tu su komornik, policijski prefekt, susjed Heumannovih i nekadašnji prijatelj policijskog prefekta Raster, pa čak i žrtva trećeg ubojstva. Pritom nije nimalo nevažno da se nulta focalizacija ne koristi u trenucima kad se čitatelju posreduju informacije o ubojstvu, niti se u pravilu tim trenucima koristi unutarnja Heumannova focalizacija, što samo po sebi reducira čitateljevu informiranost o istrazi. Umjesto na Heumanna, sveznajući pripovjedač u tim situacijama uglavnom focalizira tekst na Vikija, a manjim dijelom na komornika, koji dakako ne raspolaže svim potrebnim informacijama.

I nulta focalizacija, kao i ona unutarnja (tj. unutarnje), vrvi paralipsama, odnosno zamagljivanjem značenja uskraćivanjem informacija kojima pripovjedač nedvojbeno raspolaže s obzirom na odabrani tip focalizacije. Uzmimo za primjere šesto i osmo poglavlje. U šestom poglavlju, naime, Heumann je u društvu svog suradnika inspektora Wanije i podstanara pukovnika Seibta te u jednom trenu pošalje komornika da preuzme telefonsku vijest iz policijske centrale. Nakon komornikova odlaska iz sobe, pripovjedač ostaje pratiti Heumanna i njegovo društvo, a komornik se uskoro vrati s blokom na kojem je ispisana poruka. Ovako je to prezentirano u romanu: “Sobar je prišao naslonjaču, pružio blok, a Heumann je jednim pogledom obuhvatio sve napisane retke. Jednome se imenu na kraju vratio” (Fuks 2003: 68). Tek iz dijaloga Heumanna i Wanije saznaje se da je ime o kojem je riječ ono Brikcusa, ali sadržaj poruke čitatelju ostaje skriven. Dakako, ako pripovjedač zna da je Heumann “jednim pogledom obuhvatio sve retke” i da se na posljertku njegov pogled zaustavio na jednom od imena, logično je da zna i koji je sadržaj poruke i o kojem je imenu riječ. Tek u osmom poglavlju, dan nakon navedenoga događaja, Viki u očevoj radnoj sobi pronalazi sobarevu poruku s naslovom “20. prosinca, 22 sata” (Fuks 2003: 84). Ona se podastire u cjeovitom obliku i zauzima cijelu jednu stranicu u knjizi, a donosi izvještaj o policijskom pretresu sobe koju je Brikcius unajmio prije svega nekoliko dana. Tek sada

jasno je da je ime na kojem se zaustavio Heumannov pogled ono Brikcusa.

Do radikalne promjene u focalizaciji dolazi u središnjem, jedanaestom poglavlju romana, u kojem Viki počinu ubojstvo u obližnjem Ottingenu, i to na posve identičan način kao i Brikcius u prethodna dva slučaja. Cijelo ovo poglavlje ispričano je na način koji za cilj ima zamagljivanje, u ovom slučaju zamagljivanje identiteta počinitelja koji će čitatelj otkriti tek potkraj romana. I u ovom poglavlju izmjenjuju se dionice s nultom focalizacijom i one s unutarnjom focalizacijom, ali s jednom ključnom razlikom – kad je u pitanju unutarnja focalizacija, tekst je sada focaliziran na žrtvu Jürgena Knippsena. Posrijedi je strogo funkcionalan manevar koji se pokazuje ključnim za generiranje enigme. Ovu promjenu u focalizaciji primijetili su i Gilk i Kovalčík, no njihovi zaključci samo su djelomice točni. Obojica, naime, ističu da se u cijelom jedanaestom poglavlju gleda kroz lik dječaka Jürga (usp. Gilk 2013: 125; Kovalčík 2006: 66), ali tome, kao što je već rečeno, nije tako. U ovom se poglavlju izmjenjuju nulta i unutarnja (Jürgova) focalizacija, i to na način da poglavlje počinje i završava nultom focalizacijom, koja predstavlja prsten unutar kojeg dolazi do unutarnje (Jürgove) focalizacije. Usto, Gilkovo objašnjenje (Gilk 2013: 125) da je uskraćivanje informacije o identitetu ubojice paralipsa načelno je točno, ali ona je pogrešno locirana. Do paralipse ne dolazi u okviru Jürgove unutarnje focalizacije, jer Jürg ne poznaje Vikija pa ni ne može odati njegov identitet, već u okviru nulte focalizacije sveznajućeg pripovjedača. Sve do tada sveznajući pripovjedač pratio je Vikija, da bi u ovom poglavlju odjednom prikrivao njegov identitet, pripovijedajući o njemu kao o neznancu, npr.: “Čovjek je iskočio iz sanjki trenutak prije nego što je dječakovo lice dotaknulo snijeg” (Fuks 2003: 146; istaknuo M. I.). Nakon toga, od dvanaestog poglavlja nadalje, tekst je opet focaliziran (i) na Vikija, otkrivaju se i Vikijeve misli, ali se pritom ni u jednom trenu ne otkriva da je upravo on počinitelj trećeg ubojstva. Sve do Vikijeve smrti, pripovijedanje će tako neprestano vrvjeti latentnim paralipsama koje će sada biti udvostručene – kad je posrijedi ubojčin identitet, one više neće biti prisutne samo u nultoj focalizaciji, već i u onoj unutarnjoj (Vikijevoj). Primjerice, na početku četrnaestog poglavlja koje se odvija na Badnjak, Viki razmišlja o preokupaćem ubojstvu u Ottingenu, a prešućuje se najvažnija informacija – da je počinitelj on sam:

Ležao je na kauču, u umoru i magli, no ništa manje u potpunom miru, i gledao vrijeme na svom zlatnom satu koji je do današnjeg dana trebao vratiti Barryju, razmišljao je o tome da se do danas trebao razići s Barryjem i razmišljao je o preokupaćem umorstvu. Umorstvo u Ottingenu!

Umorstvo dječaka na sanjkama na padini u blizini šume!

Preokupać navečer!

Činjenica da je Viki ubojica poznata je ne samo njemu samome, već i sveznajućem pripovjedaču koji prenosi njegove misli u obliku citiranog unutarnjeg monologa, ne raskrinkavajući ih kao nepotpune ili obmanjujuće. Pripovjedač, kako primjećuje Kovalčik (2006: 78), prilikom prezentacije protagonistovih misli “sve do samoga kraja [romana] maskira njegov prikrivani zločin”, ali tome valja dodati i to da ga maskira i sam protagonist u svojim mislima. U sceni iz petnaestog poglavlja, kada Viki boravi u očevoj radnoj sobi i promatra vitrinu u kojoj se nalazi pištolj iz kojeg je jednom prilikom pucao u zid u istoj toj sobi, ali i kojim je ubio Jürga, ponovo se u obliku citiranog unutarnjeg monologa prenose njegove misli:

Gledao je u vitrinu nekako kao u tuđu, davno prodanu stvar u nekom muzeju, ali morao je uz to svladati nešto u sebi. Ipak se nije osjećao dobro. Ali uzimao je lijekove i čuvao se. “Jednom sam tu pucao”, rekao si je i gledao u visoku, tamnu sliku divljeg lova u drvenom okviru iznad kredenca, “još nije otkrio”. (Fuks 2003: 198)

I sada je zatajena ključna informacija, kako od strane Vikija koji kao da ju cenzurira u vlastitim mislima, tako i od strane pripovjedača: da je Viki iz istog pištolja počinio ubojstvo, odnosno da iz njega nije pucao samo jednom. Sve ostaje na razini aluzije (“morao je uz to svladati nešto u sebi”) čije pravo značenje čitatelj ne može prozreti.

Iako je trinaesto poglavlje, baš kao i ono jedanaesto, napisano u žanrovskoj maniri i lako bi se moglo zamisliti kao početak nekog kriminalističkog romana – u njemu se prati istražitelj koji dolazi na mjesto zločina, nakon čega kreće istraga – već u četrnaestom poglavlju od toga se odustaje. O istrazi trećeg ubojstva i o potjeri za Brikciusom čitatelj doznaje opet naknadnom naracijom u reduciranom obliku i dobrim dijelom posredno, primjerice iz novinskih članaka ili razgovora Viktora Heumanna i Wanije. U narednim poglavljima, a naročito u onima od osamnaestog do dvadesetog, zagonetnost i napetost bit će gradirane ponajviše upravo zahvaljujući promišljeno korištenim paralipsama. U osamnaestom poglavlju Heumann odlazi u svoju radnu sobu, gdje primjećuje da u kutiji s mecima (koju je svojedobno u rukama imao i Viki prije nego što je u očevoj radnoj sobi pucao iz njegova pištolja) nešto nedostaje³. Pripovjedač namjerno ne otkriva nedostaje li u kutiji jedan metak

³ U hrvatskom prijevodu, koji potpisuje Lukrecija Vrnoga, rečenica koja to otkriva glasi: “Prefekt Heumann imao je osjećaj da u kutiji nedostaje **jedan** metak” (Fuks 2003: 240; istaknuo M. I.). Međutim, u izvorniku se koristi izraz “nějaký náboj”, koji za cilj ima zamagljivanje značenja, budući da “nějaký” ovdje podrazumijeva neprecizirani broj koji može uključivati i množinu. Hrvatski prijevod tako u potpunosti mijenja interpretaciju ovog romana, jer ako u kutiji nedostaje jedan metak, to znači da Viki nikako ne može biti ubojica, budući da je jedan metak ispucao u zid očeve radne sobe. U tom slučaju Jürgov ubojica morao bi biti netko drugi.

ili njih dva (usp. Kovalčik 2003: 150), što je jedan od ključnih dokaza Vikijeve čina. Netom nakon toga Heumann uočava u zidu rupu od metka i zagleda se u cijev pištolja iz kojeg je pucao. Heumann je tada po svoj prilici povezao to troje i počeo sumnjati upravo u svog sina. Taj moment epifanije također se zamagľuje i sve ostaje na razini indicija čije će značenje čitatelj u tim trenucima teško moći odgonetnuti – zato što ne zna koliko metaka nedostaje u kutiji. Iako je u prijašnjim poglavljima otkrivao Heumannove misli i osjećaje (npr. “negdje u dubini [Heumannove] duše rađala se ljutnja, a u mislima je ponovno proživľjivao onaj značajan dan kada je dobio ovaj pištolj” – Fuks 2003: 59), a učinit će to i na samom kraju romana kada policijski prefekt nakon ubojstva sina razmišľja o svom činu, navedena scena iz osamnaestog poglavlja obavijena je velom zagonetnosti upravo zato što je pripovjedač sada odlučio prešutjeti njegovo rezoniranje. Zakľjučak do kojeg je Heumann došao povezavši kutiju s mecima, rupu u zidu i tragove pucanja u cijevi pištolja pripovjedač ne otkriva, iako mu je kao sveznajućem on nedvojbeno poznat. Ova scena, a time i poglavlje, završava rečenicom u kojoj se otvara daljnji prostor za nagađanja: “Zatim je sjeo za pisači stol i tamo se udubio u **nekakve** papire i dokumente” (*ibid.* 241; istaknuo M. I.). S obzirom na to da je nekoliko trenutaka ranije vjerojatno počeo sumnjati u vlastita sina, Heumann očigledno ne čita tek “nekakve papire i dokumente”, već po svemu sudeći policijsku dokumentaciju o ubojstvu, koju je čitao i Viki.⁴

Daljnji tijek Heumannove istrage predočava nam se u devetnaestom poglavlju, kada se otkriva da je Brikcius lociran i da se sprema njegovo uhićenje. Heumann je tada u svojoj sobi u zgradi policijske centrale i Wania mu donosi ključne dokaze protiv Vikija (otiske prstiju, balistički izvještaj, analizu vlakna balonera s mjesta zločina, fotografiju karte podzemne željeznice itd.). Čitatelj tada još ne može znati da su to dokazi koji potvrđuju Vikijevu krivnju, a niti mu se to još otkriva. Pripovjedač, naime, ponovo sve zamagľuje, nastojeći navesti čitatelja na zakľjučak da su posrijedi dokazi protiv Brikcusa te želeći da Heumannovo ubojstvo Vikija u sljedećem poglavlju djeluje što šokantnije. Nakon što Heumann hladnokrvno smakne sina i u posljednjem poglavlju u podrumu spali njegove lažne brkove, baloner i rukavice, čitatelj uviđa da je u potpunosti bio zakinut za istragu koju je Heumann provodio o vlastitom sinu, a koja je po svemu sudeći bila vrlo temeljita i učinkovita. Na to upućuju brojne indicije. Osim činjenice da je otkrio rekvizite kojima se Viki maskirao (naočale, brkovi), odjevne predmete koje je nosio na dan ubojstva (baloner, rukavice) i druge popratne materijale dokazne vrijednosti (autokartu, kartu za podzemnu željeznicu),

⁴ Dodajmo i to da iz svega što smo naveli proizlazi da je između osmog (Viki puca iz pištolja u očevoj radnoj sobi) i jedanaestog poglavlja (ubojstvo Jürga) izostavljena scena u kojoj Viki uzima očev pištolj i metak (metke).

Heumann je, kako primjećuje Kovalčík (2006: 153), “morao sinu tajno uzeti otiske prstiju i uzorke odjeće te ih usporediti s tragovima pronađenima na mjestu ottingenskog ubojstva”. Kada je točno do toga došlo, ostaje velika zagonetka. Usto, u dvadesetom poglavlju, u kojem će ga kazniti hladnokrvno ga ubivši po istom obrascu po kojem su se dogodila prethodna tri ubojstva, Heumann odaje Vikiju da zna da je čitao policijsku dokumentaciju u njegovoj radnoj sobi. Vrlo je izvjesno – iako ne i posve sigurno – da je Heumann do tog saznanja došao čitajući dokumentaciju u sceni s kraja osamnaestog poglavlja, o kojoj je malo prije bilo riječi (“Zatim je sjeo za pisači stol i tamo se udubio u nekakve papire i dokumente.”).

Naposljetku spomenimo i to da se postupkom zamagljivanja Fuks obilno koristio i na tematskoj razini. Ona je prije svega vezana za prostor kojim se kreću likovi u romanu. Kao što je rečeno u uvodu, u autorovim proznim djelima iz prve polovice sedamdesetih razvidan je pomak prema apstraktnosti prikazanog svijeta, odnosno prostorno-vremenska dekonkretizacija. U *Zgodi policijskog prefekta*, kako primjećuje Gilk (2013: 117), pomiješani su obrisi prošlosti koja upućuje na razdoblje međuraća (npr. institucija komornika, spominjanje nedavnog rata) s onima karakterističnima za svijet koji je bio aktualan u vrijeme nastanka romana. Radnja romana odvija se u neimenovanom gradu neimenovane države, iako je na temelju činjenice da je Brikcius pobjegao iz briselskog zatvora i došao u tu državu preko Poljske razvidno da je posrijedi srednjoeuropski ili njemu susjedni zapadnoeuropski prostor. Nesumnjivo je da nije u pitanju Češka (tj. tadašnja Čehoslovačka). To potvrđuju osobna imena likova (Heumann, Knippsen, Raster, Seibt, Meyerbach, Henninger, Richter, Hoffman, Bartolomej [Barry] Piret, Sebetani, Wanija, Melk, Dadelbeck itd.) i toponimi poput fiktivnih gradova Ottingena, Kneppburga ili Zorne. Dekonkretizacija prostora vidljiva je i na razini grada kojim se kreće Viki: s izuzetkom tek ponekih gradskih lokaliteta koji su u romanu imenovani (“most Egida Seibta”, “Keličova avenija”, “robna kuća M&S”, “kavana Bristol”), prostor kojim se kreću likovi zapravo je anonimn ili su nazivi pojedinih lokaliteta vrlo uopćeni. Viki je “[u] sedmom razredu državne gimnazije, nazvane po imenu najvećeg pedagoga svih vremena” (Fuks 2003: 7), Barry odlazi u planine “u jedan grad-toplice” (*ibid.* 10), grad u kojem se odvija radnja navodi se kao “glavni grad” (*ibid.* 87; 162; 146; 162; 164), za Brikciosa se otkriva da je “automehaničar, trideset godina, rođen..., neoženjen, prethodno navodno sa stanom u..., prema izjavi Sebetanija, oko 170 cm visok” (*ibid.* 85), Viki sjedi u kavani u blizini članica “Državne opere” (*ibid.* 114), vozi se autom pokraj “Biološkog instituta” (*ibid.* 116) te ulicom “koja je nazvana imenom velikog zvjezdoznanca” (*ibid.*), hoda “glavnom avenijom” (*ibid.* 209)... Izbjegavanje preciznog imenovanja još je jedan način kojim se stvara zagonetnost.

Na tematskoj razini dolazilo je do zamagljivanja značenja i odabirom osobnih imena, poput prezimena Seibt koje nose slikar po kojem je nazvan most, pukovnik koji kao podstanar živi u vili Heumannovih i djevojčica koju je Brikcius ubio. To djeluje zbunjujuće na čitatelja koji uzalud pokušava pronaći neku dublju povezanost između njih. Posrijedi su distraktori, motivi-šifre kojima se skreće pažnja od onog što je od krucijalne važnosti u djelu, a koji, izuzev stvaranja specifične atmosfere, često nemaju naročitu važnost u izgradnji sižea. Samim time, posrijedi je i jedan oblik igre s čitateljem, koju je Fuks nerijetko vodio u svojim djelima. Za našu temu je, ipak, važnije to da je zamagljivanje na tematskoj razini katkad tijesno povezano s onim na pripovjednoj razini. U kontekstu poigravanja s osobnim imenima, a koje je povezano i s paralipsom, svakako valja izdvojiti lik komornika. Njemu je u romanu dodijeljena važna uloga – on je Vikijev saveznik, ali i savjetnik. Usto, u romanu on djeluje kao svojevrsan glas razuma, protuteža Vikijevu često subjektivnom i iracionalnom razmišljanju, a njegovu važnost podcrtava i činjenica da pripovjedač nerijetko računa s njim, čak i u scenama u kojima on nije fizički prisutan⁵. Međutim, u romanu se on pojavljuje tek kao “komornik”, što samo pojačava dojam da je sveden na puku funkciju. Njegovo prezime otkriva se pred kraj romana, u osamnaestom poglavlju, i djeluje šokantno u odnosu na njegovu neupadljivost i bezglasnost, koje pripovjedač nerijetko veže uz njegovo kretanje vilom Heumannovih (usp. npr. Fuks 2003: 68): Fleischhacker (*ibid.* 239) (njem. *Fleisch* – meso, *hacken* – seći, usitnjavati; u doslovnom prijevodu “satar”)⁶. Ovaj podatak nije nimalo beznačajan. Njime se baca novo, potencijalno kompromitirajuće svjetlo na komornika i njegovu ulogu u romanu: budući da čitatelj nije u potpunosti upoznat s načinom na koji je policijski prefekt Heumann prikupio saznanja i dokaze da je počinitelj trećeg ubojstva njegov sin, surovost i brutalnost komornikova prezimena može sugerirati da je i on bio umiješan u to.

ZAKLJUČAK

U *Zgodi policijskog prefekta* polazi se od konstitutivnih odrednica kriminalističkog žanra, no Fuksov krajnji cilj nije njegova realizacija, već njegovo erodiranje, i to ponajprije zamagljivanjem značenja.

⁵ Npr. “Heumann je odložio pištolj na stol, obrisao dlan prstom te ruke, a kada bi ovdje bio prisutan sobar, sam bi sebi rekao: ‘Gospodin prefekt upravo je iskazao svoj otpor prema čitanju detektivskih romana.’” (Fuks 2003: 55); ili “(...) da je bio prisutan sobar, pomislio bi: ‘Gospodin prefekt upravo je počeo raspravu o ukusima.’” (*ibid.* 68).

⁶ Hrvatski prijevod i ovdje je podbacio. Naime, komornikovo prezime pogrešno se navodi kao “Flaeschhacker” (usp. Fuks 2003: 239), čime se gube njegova simbolika i konotativnost.

Njime se u romanu postiže zagonetnost, vješto se održava napetost i odgađa rasvjetljavanje enigme, kao i ostvaruje igra s čitateljem i njegovim očekivanjima: umjesto da se linearno-povratnom naracijom postupno otkriva ono što je čitatelju nepoznato, i to tako da se prati onaj tko vodi istragu, u *Zgodi policijskog prefekta* to što je nepoznato samo se još dodatno potencira, zbog čega se čitatelj neprestano nalazi na tankom ledu aluzija, indicija i nagađanja. Sve to književna znanost i književna kritika nisu propuštale naglašavati (usp. npr. Gilk 2013: 116; Kovalčík 2006: 7; Pohorský 1975: 229). Kao što smo pokazali na odabranim primjerima, to je u romanu u velikoj mjeri ostvareno pomno odabranim pripovjednim modusima – prije svega odabirom određenih tipova fokalizacije, kao i pribjegavanjem paralipsi kao jednoj od dviju mogućih alteracija fokalizacije. Za tim se modusima u romanu poseže toliko često da oni – a to se pokušalo dokazati analizom konkretnih primjera – prerastaju u promišljenu strategiju. Za *Zgodu policijskog prefekta* ne može se stoga reći da nije kriminalistički roman (samo) zbog dominantne prisutnosti psihologizacije i problematiziranja odnosa oca i sina, već (i) zato što se pripovjednim strategijama svjesno i ciljano rastočila uvriježena i rezistentna shema na kojoj počiva žanr krimića.

LITERATURA

IZVORI

Fuks, Ladislav 1975. *Příběh kriminálního rady*, Prag: Československý spisovatel.

Fuks, Ladislav 2003. *Zgoda policijskog prefekta*, Hrvatski Leskovac: KruZak.

SEKUNDARNA LITERATURA

-z- [Zdena Černá] 1971. *Příběh kriminálního rady*, br. 50, str. 6.

Blahynka, Milan (ur.) 1985. "Ladislav Fuks", u: *Čeští spisovatelé 20. století. Slovníková příručka*, Prag: Československý spisovatel, str. 142–146.

Fuks, Ladislav–Tušl, Jiří 2007. *Moje zrcadlo / ...a co bylo za zrcadlem*, Prag: Mladá fronta.

Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca – London: Cornell University Press.

Genette, Gérard 1992. "Tipovi fokalizacije i njihova postojanost", u: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus, str. 96–115.

Gilk, Erik 2013. *Vítěz a poražený. Prozaik Ladislav Fuks*, Brno: Host.

Grdešić, Maša 2015. *Uvod u naratologiju*, Zagreb: Leykam international d. o. o.

Ivačić, Matija 2020. *Česka kriminalistička proza 1958–1969.: refleksija, reprezentacija*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Janoušek, Pavel (ur.) 2008. *Dějiny české literatury 1945–1989. IV. 1969–1989*, Prag: Academia.

Jareš, Michal–Mandys, Pavel 2019. *Dějiny české detektivky*, Prag: Paseka.

Kovalčík, Aleš 2006. *Ladislav Fuks. Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*, Jinočany: Nakladatelství H&H.

Lasić, Stanko 1973. *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Zagreb: Liber.

Lederbuchová, Ladislava 1988. "Ladislav Fuks a tradice lidové slovesnosti", *Česká literatura*, br. 6, str. 505–518.

Merhaut, Luboš 1989. "Nelehká cesta za poznáním zla (Interpretace Fuksova románu *Myši Natálie Mooshabrové*)", *Česká literatura*, br. 5, str. 398–412.

Pohorský, Miloš 1975. "O autorovi", u: Fuks, Ladislav, *Příběh kriminálního rady*, Prag: Československý spisovatel, str. 227–230.

Vlašínová, Drahomíra 1978. "Cesta Ladislava Fukse k dnešku", *Česká literatura*, br. 4, str. 312–324.

SUMMARY

NARRATION AS BLURRING: *THE TALE OF A POLICE PREFECT* BY LADISLAV FUKS

The novel *The Tale of a Police Prefect* (1971) by the Czech writer Ladislav Fuks takes over all the constitutive components of the crime genre, although literary scholars and critics agree that Fuks did not write a crime novel in the strict sense of the word. Moreover, in *The Tale of a Police Prefect* we witness its erosion, the main cause of which could be attributed to the process of blurring of meaning. The focus of this essay is on the ways in which this is realised. Narratological analysis of selected examples from the novel seeks to show that blurring is achieved by targeted changes in different types of focalisation and frequent paralipses, which grow into narrative strategies due to their frequency.

Key words: Ladislav Fuks, *The Tale of a Police Prefect*, blurring of meaning, focalisation, paralipsis